



HAL
open science

Le corps-accord : réflexions sur le corps musical dans les écritures théâtrales contemporaines

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Le corps-accord : réflexions sur le corps musical dans les écritures théâtrales contemporaines. "Corps musical" dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux, Artois Presses Université, 2020, Études littéraires, 978-2-84832-382-4. <10.4000/books.apu.22223>. <hal-02876711>

HAL Id: hal-02876711

<https://univ-artois.hal.science/hal-02876711v1>

Submitted on 6 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le corps-accord. Réflexions le corps musical dans les écritures théâtrales contemporaines.

par Sandrine Le Pors

Introduction

Si on a pris l'habitude d'interroger comment les metteurs en scène multiplient des expériences où viennent se croiser différents champs artistiques, on examine moins comment ces relations agissent au cœur des écritures théâtrales. Ces relations – qu'elles concernent le domaine sonore et musical (objet de cet ouvrage et de cette contribution) ou le domaine visuel (du cinéma chez Christophe Pellet, en passant par la peinture chez Howard Barker ou encore la photographie chez Philippe Malone) – renvoient à différentes approches de la part des auteurs et contribuent au renouvellement des poétiques des écritures et donc des possibles mutations de la scène. Pour en demeurer au seul domaine musical, des diverses manières dont il infléchit aujourd'hui l'écriture des écrivains de théâtre, et réciproquement, on peut schématiquement en distinguer au moins deux. La première compose un répertoire où des pièces se trouvent écrites, parfois même réécrites, en vue d'un devenir musical et implique une collaboration entre auteurs et musiciens quand les auteurs ne sont pas eux-mêmes également musiciens. La deuxième n'implique pas *stricto sensu* de compositeurs, de musiciens ou d'instrumentistes. La musique y est alors davantage soit une scène imaginaire venue orienter ou régir la composition du drame, soit l'exact point autour duquel les auteurs se centrent pour finalement mieux décentrer leurs pratiques diégétiques ou discursives et faire sonner autrement leur langue.

Quand l'écriture rencontre la musique (et inversement) : de quelques compagnonnages aux pratiques d'hybridation.

Au seuil de notre propos, revenons d'abord sur les configurations précédemment énoncées et donc sur les façons dont les auteurs s'ajustent ou se désajustent du champ musical. A interroger les liens entre le musical et l'écriture dramatique, difficile de ne pas se tourner d'abord vers ces collaborations entre écrivains de théâtre et musiciens-compositeurs – Enzo Cormann et Jean-Marc Padovani, Eugène Durif et Pierre-Jules Billon, entre autres. Quand elles ne relèvent pas d'une « subordination » – du texte à la musique ou de la musique au texte – de telles collaborations sont l'espace d'une rencontre qui joue tout autant sur la complémentarité que sur bien des formes d'affrontements venues enrichir les pratiques de chacun. Du côté des auteurs, ces compagnonnages leur permettent de prolonger quelques pratiques discursives qui leur sont chères et qu'ils ne réservent pas aux seules œuvres écrites avec des musiciens : aventures langagières, chansonniers ou sonores chez Eugène Durif par exemple. Ces compagnonnages

se présentent aussi pour les auteurs comme un espace privilégié pour visiter ou plus encore pour revisiter un certain nombre de genres : de l'opérette à la conférence théâtrale et burlesque chez Eugène Durif, en passant par la comédie musicale chez Daniel Lemahieu. De même, donnent-elles naissance à des formes singulières qui échappent au cadre strict du drame comme le *jazz-poem* initié par Enzo Cormann – forme dont l'élaboration et la réception reposent sur la relation que l'écriture et la voix d'Enzo Cormann entretiennent avec la musique et le son de Jean-Marc Padovani, le travail vocal prenant dès lors l'aspect d'un poème parlé, chanté, *bluesé*¹.

De telles expériences – devenues le lieu d'un « corps-accord » entre écriture et musique – demandent à chacun (auteur comme musicien ou compositeur) d'ouvrir grand l'oreille mais exigent aussi paradoxalement une « fermeture des écouteilles ». C'est en effet à la fois dans cette ouverture et cette fermeture que l'écriture comme la musique se laissent traverser par le rythme, leur laissant le temps de croître et plus encore donne figure au monde, ouvrant ainsi au devenir monde du corps musical. De l'ouverture, et de l'ouverture de l'oreille en particulier, chacun entend – plus ou moins bien – ce que cela signifie. Il nous faut encore cependant apprendre à penser le caractère ambivalent de la fermeture des écouteilles. Dans sa dimension négative, la fermeture, c'est l'effet-bouchon, l'interposition entre deux médiums artistiques ou même l'interposition entre le monde et soi (ce qui en somme perpétue la logique de ce que Guy Debord appelle la « séparation »). Dans sa dimension positive, celle qu'on retiendra ici, la fermeture des écouteilles nous fait accéder à un état silencieux, intime, voire à un au-delà ou plutôt à un au-dedans auditif (phénomène commenté par Martin Heidegger quand il revient sur l'oreille sourde de Beethoven).

Eugène Durif est de ces écrivains de théâtre dont les collaborations avec des musiciens sont nombreuses, passionnées, généreuses et exigeantes. Il est aussi de ces auteurs qui travaillent autant l'ouverture de l'oreille que la fermeture des écouteilles. Ses collaborations avec les musiciens sont le lieu d'une expérience sensible où, entre accord et désaccord, entre silence et cacophonie, entre approche profondément burlesque mais aussi très savante, l'écriture rencontre la musique – des chants grégoriens à la musique de cirque –, pour s'éprouver, se faire et se défaire réciproquement. En témoigne notamment son turbulent et vivifiant « C'est la faute à Rabelais » mis en scène par Jean-Louis Hourdin – titre qui réfère à cet article de Céline : « Rabelais, il a raté son coup ! » mais qui aussi renvoie à la chanson bien connue « si je suis

¹ Je me permets ici de renvoyer à un article que j'avais consacré au travail d'Enzo Cormann, « Portrait vocal d'Enzo Cormann », *Registres/Hors série 2 Enzo Cormann*, numéro dirigé par Christina Mirjol, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 159-172.

tombé par terre, c'est la faute à Voltaire ». La langue – nourrie de calembours, de contrepèteries, d'onomatopées, d'inventaires, de comptines, de chansons et de détournements de chansons – y prolonge ici le travail sur l'oralité que n'a eu de cesse d'entreprendre Eugène Durif dans ses pièces, une oralité renouant avec une langue joyeuse, musicale, insolente et débarrassée de toute entrave. A cette oralité répond une partition contrastée de Pierre-Jules Billon, compositeur de la musique du spectacle mais aussi, au plateau, homme-orchestre qui accompagne l'auteur-interprète. Musiques à bourdon, psalmodies, bruitages rappelant les charivaris mais aussi musiques populaires ou musiques répétitives mettent les mots et la langue dans tous leurs états, non sans truculence, grivoiserie et avec beaucoup de douceur et d'intelligence, le tout sous un fond profondément clownesque.

Collaborer à un moment ou à un autre avec un musicien agit dans le processus d'écriture d'un auteur (et réciproquement), demandant notamment à chacun de demeurer sur le qui-vive et de ne jamais totalement fixer telle ou telle proposition. Mais cela n'est pas non plus sans répercussions quant à la proposition scénique qui en découle – celle-ci ne manquant pas de varier en fonction du vivant avec lesquels les auteurs ou les compositeurs vont travailler : les choses sont bien différentes selon qu'une création se fasse avec des acteurs, des chanteurs, des musiciens ou des auteurs devenus aussi un temps des acteurs ou des diseurs, selon encore qu'on écrive ou compose spécifiquement pour tel ou tel acteur ou tel ou tel chanteur. La collaboration entre un auteur et un musicien peut aussi venir se nourrir d'une collaboration avec un danseur ou un circassien : le projet *Poings*, par exemple, né d'une rencontre artistique initiée par la SACD, et plus spécifiquement par le chorégraphe Daniel Larrieu qui avait proposé à Pauline Peyrade (autrice) et Justine Berthillot (circassienne) de créer ensemble un *Sujet à Vif* au Festival d'Avignon 2015, toutes deux ayant ensuite invité Antoine Herniotte (compositeur) à les rejoindre et à participer à l'écriture au plateau. On est là au cœur même des processus dits « transdisciplinaires » auxquels les écrivains de théâtre sont de plus en plus conviés.

On pourrait encore évoquer les auteurs-metteurs en scène cherchant à mêler la musique et le théâtre – auteurs-metteurs en scène qui peuvent, par ailleurs, être eux-mêmes musiciens, compositeurs ou instrumentistes. David Lescot, à cet égard, constitue un remarquable exemple : qu'il monte en 2008 son texte *La commission centrale de l'enfance*, la jouant et la chantant en s'accompagnant à la guitare électrique, qu'il crée en 2012 sa pièce *Les Jeunes*, consacrée au rock des adolescents ou encore qu'il mette en scène la même année le spectacle théâtral et musical *Tout va bien en Amérique*. De manière générale, la musique tient toujours une place importante dans le parcours et dans l'œuvre de l'auteur-metteur en scène, que la musique y

devienne un personnage à part entière ou qu'elle soit ce qui unit ou désunit des personnages, qu'elle influence le mode ou le processus d'écriture ou encore qu'elle soit si présente en scène qu'elle induise une confusion entre théâtre et concert.

En dehors de ces pratiques d'hybridation entre écriture et musique, il existe par ailleurs, pour certains écrivains de théâtre, une œuvre *lyrique* de leur œuvre dans l'acception musicale du terme – « qui est mis en musique pour être chanté, joué sur une scène » (en particulier, « qui est relatif à l'opéra ») : la version opéra d'*A la Renverse* de Michel Vinaver par exemple qui, dans l'optique d'une mise en musique, réécrit totalement la pièce.

Le répertoire de ces pièces composées ou recomposées en vue d'un passage musical participe en outre d'un phénomène désormais récurrent sur les scènes contemporaines, celui d'un devenir-performatif de l'écriture. Le monologue polyphonique *Et maintenant posez-moi des questions (juste des jeux)* de Claire Rengade donné en performance musicale change de titre et s'intitule *Juste des jeux* par Cheval & Claire (textes, voix, chant : Claire Rengade ; composition musicale : Cheval des 3 – Jérémy Bonnaud, Eric Exbrayat, Radoslaw Kuklowski). La naissance de *Juste des jeux* tient à la rencontre entre une autrice comédienne qui joue à être musicienne et des musiciens qui mettent du théâtre dans leur musique. Quant à la forme obtenue, elle ne cesse d'osciller entre concert et poème dramatique.

Entre envoûtement et désenvoûtement : scènes imaginaires, théâtres des voix irrégulières et levée d'un corps musical

Il est aussi des écritures qui, sans être destinées à être mises en musique ont pour modèle de représentation un modèle musical. La musique relève dès lors de cette « scène imaginaire » dont parle Bernard Dort, une scène qui est « en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit² » mais dont la mise en scène n'a pas à s'emparer littéralement. La mise en scène, en effet, « ne saurait se calquer sur le modèle qui a présidé l'écriture³ » comme le rappelle Joseph Danan. On sait ainsi à quel point la fugue, avec ses entrelacements de voix, son système de contrepoints, aura été l'un des grands modèles de l'écriture de Michel Vinaver, de *A la renverse* à *L'Ordinaire* sans parler de sa pièce *11 septembre* initialement conçue comme un livret. Pour mémoire, Vinaver proposa ainsi *11 septembre* à Aperghis comme livret et le compositeur lui aurait répondu que ce texte étant déjà musique, il ne pouvait y ajouter une partition. Concernant

² DORT, Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » dans *Le spectateur en dialogue*, POL, 1995, p. 253.

³ DANAN, Joseph, « Le modèle rêvé d'une scène sans modèle », dans « Ecrire pour le théâtre aujourd'hui », hors-série n°4 de la revue *Registres*, 2015, p. 11.

son *11 septembre*, il est passionnant de consulter les brouillons de l'auteur, et notamment les notes qu'ils contiennent, très éclairantes quant à la question musicale et le désir de l'auteur d'approcher la forme de l'oratorio. L'auteur y convoque notamment Haydn ou encore Bach.

Je convoque ici d'abord Michel Vinaver car s'il n'aura eu de cesse de revenir sur les compositeurs qui ont pu directement l'inspirer (Archie Shepp et John Coltrane pour le jazz et surtout Bach pour la musique classique) mais aussi car, principalement comme critique de ses propres textes, il a largement contribué à perpétuer l'idée du texte de théâtre comme d'une musique, éloignant derechef le drame de la seule question de la mimésis (la musique étant une expression et non une représentation) mais aussi offrant des clefs de lecture ou de réception au lecteur ou à l'auditeur quant à ce qu'est un théâtre des voix (ne pas essayer de suivre un seul fil rouge et de tout comprendre, privilégier plutôt certains fils à l'intérieur du contrepoint qui est donné, accepter aussi de ne pas savoir qui parle ou pourquoi telle chose est alors dite).

Un pan non négligeable du « théâtre des voix », tout particulièrement quand il devient un « théâtre des voix irrégulières » – « irrégulières » car venant bouleverser l'uniformité des discours mais aussi « irrégulières » car non admises, tuées, verrouillées, subversives, voire illégales – s'ancre pleinement dans la musique non pas parce qu'il tendrait à devenir musical ou ferait appel à telle ou telle collaboration avec un musicien, ni finalement car il s'érigerait comme on composerait une musique, ni encore parce que la musique y serait un modèle d'écriture ou de représentation mais plutôt parce que la musique – davantage devenue « modèle d'émancipation⁴ » comme le dit Sylvie Chalaye à propos de l'œuvre de Koffi Kwahulé – est précisément ce qui ouvre « la voie » aux voix, impulse une direction, rend sensible aux vibrations qui grondent au-dehors comme au-dedans. Relèvent ainsi de ce théâtre des voix irrégulières les voix des exilés ou des réfugiés dans *Le but de Roberto Carlos* de Michel Simonot (pièce qui, par la voix d'un jeune garçon qui fuit son pays, évoque le drame récurrent des réfugiés migrants du Sud vers le Nord) ou celles de *CHTO interdit aux moins de 15 ans* de Sonia Chiambretto (l'impulsion vocale est ici donnée par une jeune tchéchène qui a fui la guerre). S'il y a musique dans ces pièces c'est au sens qu'elles en imposent d'abord par le son.

Peu ou prou entrent en dialogue avec le musical les écritures où le texte et la langue procèdent d'une « corporalité » ou d'une physicalité, autrement dit déploient une qualité rythmique que certains nomment « musicale » quand, après Marcel Jousse ou Henri Meschonnic, on peut

⁴ CHALAYE, Sylvie, « Le jazz, modèle dramaturgique, modèle d'écriture dramatique » dans « Ecrire pour le théâtre aujourd'hui », hors-série n°4 de la revue *Registres*, 2015, p. 131.

préférer recourir à la question du « rythme ». Le corps rythmique ou le corps musical est dès lors le corps même du texte activé non seulement par l'auteur mais par la manducation intérieure du lecteur, avant même qu'il soit activé par celle du comédien. Le propos vaut pour les pièces relevant du répertoire pour les jeunes publics, comme en témoigne par exemple *OUAOUARONS, maudits ouaouarons (espèces de grenouilles)* d'Eugène Durif qui joue sur les multiples potentialités du langage par une oralité exacerbée, insère des chansons (à commencer par une Marseillaise revisitée), détourne des mots à l'intérieur de refrains ou encore comporte des notations musicales (« ad lib. », par exemple). Le goût pour le musical et l'engagement dans le vocal et le sonore renvoient alors à une activité poétique de l'énonciation : activité ludique, jubilatoire mais ici aussi profondément critique où le brassage intertextuel (de simples dictons à des références de Jarry) offre la résurgence d'un fond mythique faisant écho à des conflits et des enjeux environnementaux contemporains.

Cette activation rythmique – ou levée du corps (tant pour l'auteur, le lecteur que l'interprète) –, poussée à l'extrême, déporte le théâtre sur ses « bords » et l'y renouvelle. Elle peut en passer par de multiples procédés qu'on ne détaillera pas ici : du travail sur le chœur (de manière tout à fait singulière chez Koffi Kwahulé, par exemple de *Bintou à Jaz*), en passant par une attention portée à la scansion, à la métrique ou encore au fragment (la dernière pièce de Michel Simonot, *Charlie Delta Charlie*) jusqu'à une place prédominante accordée à la typographie (comme dans *CHTO interdit aux moins de 15 ans* de Sonia Chiambretto – la typographie offrant des espaces de circulation pour le lecteur et contribuant à transmettre à l'œil le travail vocal et rythmique). Cette activation rythmique trouve aussi des résonances toutes particulières quand l'écriture travaille la langue comme une langue étrangère ; Sonia Chambrietto qui, dans *Mon Képi Blanc* (deuxième volet de *Chto Trilogie*, précédé de *Chto Interdit aux moins de 15 ans* et suivi de *12 Soeurs slovaques*) compose un texte à partir de voix enregistrées d'hommes de la Légion, venus de toute l'Europe et qui, entre eux, parlent une langue française « étrangère » – langue fracturée, porteuse d'exil, de guerre, de renoncement mais aussi d'espoir – qui constitue, avec la musique et les chants de la Légion, l'une des premières matières sonores de la pièce.

A cet ancrage dans le corps de la langue peut s'ajouter une présence – personnage ou figure ou voix – directement empruntée au domaine musical. C'est ainsi autour d'une légende de la musique rock que se compose *Ian* de Pauline Picot : une pièce proposant une libre variation autour de la vie et de la musique de Ian Curtis, chanteur du groupe Joy Division, par un entrelacement de voix multiples (celles des membres du groupe, celle de la femme du chanteur, celle du public ou encore celle de David Bowie).

Du musical aussi, de nous renvoyer à l'utopie du corps même de l'auteur. Parmi ces utopies, nombreuses, retenons celle du corps du scripteur. Antonin Artaud, on le sait, comme on sait que Valère Novarina ne manquera pas de s'en souvenir, est ainsi souvent revenu sur ce point, dès lors qu'il expliquait comment il procédait quand il écrivait : chanter des phrases scandées, frapper des coups avec le souffle...

Un autre pan d'une réflexion centrée spécifiquement sur le corps musical dans les écritures théâtrales nous conduirait vers ces écritures travaillées non pas seulement avec la musique, ou ayant la musique et l'orchestration rythmique comme ligne de fuite, mais travaillées contre la musique. On se souvient ainsi comment déjà Tchekhov ironisait sur le goût du théâtre d'Art pour les ambiances sonores mais aussi musicales produites en coulisses de façon illusionniste et préfigurant l'usage de certaines bandes-son modernes. Ce rejet tenait alors à deux principales raisons : d'une part, selon Tchekhov, ces ambiances sonores ou musicales illustraient de manière naïve et gratuite le texte, d'autre part, l'auteur considérait qu'elles avaient pour effet de provoquer de la surenchère. Fonctions qui n'ont pas radicalement déserté les mises en scène d'aujourd'hui, loin s'en faut.

Ce combat-là avec la musique s'immisce jusque dans la chambre d'écriture de l'auteur. A lire le journal de Didier-Georges Gabily, on observe ainsi que l'auteur-metteur en scène va jusqu'à consigner, presque chaque jour, toute la matière non seulement sonore mais aussi musicale qui l'entoure et reconnaît bien volontiers l'importance du son et de la musique dans son travail. Ce serait même l'enregistrement du son et sa qualité musicale qui donneraient au texte toute sa réalité. Comment donc l'écriture pour le théâtre accède-t-elle ou au contraire résiste-t-elle à l'environnement musical (double mouvement nettement repérable chez Didier-Georges Gabily) ?

D'une certaine manière encore pourrait-on dire que si le corps musical d'une écriture est susceptible de rendre instable une écriture, il ne la rend instable qu'au sens où il agit comme une bombe à retardement. Dans *Des Camisoles* de Pauline Picot le corps musical dynamite ainsi le fantasme de la réussite sociale et nous dévêt d'un certain nombre de nos parures, comme ces costumes derrière lesquels s'abrite l'employeur qui s'adresse à Myriam, son employée, toujours hors cadre dont le silence fait contre-point avec les propos nauséabonds de l'employeur, ces costumes donc avec lesquels la fonction prend le pas sur l'humain. Autrement dit, dès que des écritures dansent avec le corps musical, elles nous envoutent certes mais aussi elles nous désenvoutent, nous débarrassant de nos phraséologies toutes faites, poursuivant nos fantômes

ou nos démons. Peut-être retrouvons-nous alors du corps de ce David dans le corps musical, celui qui joue de la musique pour apaiser Saül de son démon.

Conclusion

J'ai ici convoqué des écritures dont je crois qu'elles se composent (ou s'écoutent) dans l'entrecreux des sons, de la musique et des signes du monde et qui, par quelques directions ou orchestrations rythmiques qu'elles prennent, nourrissent et/ou prolongent l'utopie d'un « corps musical » – pour reprendre l'expression de Pierre Longuenesse. Certaines appellent, ce faisant, à un « devenir musical » quand d'autres au contraire maintiennent un « état musical ». Que l'on se situe du côté de la première tendance ou de la deuxième, à quoi nous rappelle alors le devenir monde du corps musical ? A ce que l'écriture théâtrale est à même d'être le levier d'une rencontre, d'un combat parfois ou encore d'une réponse, qu'elle est enfin ce qui peut nous permettre de crever nos rumeurs, voire nos cacophonies et d'être ce lieu-là d'un « corps-accord » où les contraires – de l'ouverture à la fermeture des tympanes – travaillent de concert.